
DER BLINDE FLECK – BREMEN UND DIE KUNST DER KOLONIALZEIT (05.08.–19.11.2017, KUNSTHALLE BREMEN)¹⁾

Wenn man als Kind in Bremen aufgewachsen ist, spielte man selbstverständlich bei dem „großen Elefanten“ – dem ehemaligen Kolonial-Ehrenmal in der Nähe der Bürgerweide –, natürlich ohne näher zu wissen, wofür dieses Denkmal zuerst stand²⁾. Die Ausstellung *Der blinde Fleck* ist daher in mehrerer Hinsicht außerordentlich bemerkenswert gewesen. Sie erinnerte an die immer noch zu wenig bekannte Periode, als Bremen im 19. und frühen 20. Jahrhundert durch den Kolonialhandel eine reiche, global vernetzte Hafenstadt war. In dieser Zeit machten die dortigen Schifffahrtsgesellschaften wie der *Norddeutsche Lloyd* große Gewinne und leisteten sich innerhalb der Stadt prunkvolle Bauten. An der Baumwollbörse wurde die eingeführte Rohware verkauft. Mehrere Tabakfabriken stellten aus den Tabakblättern Zigarren und Zigaretten her – etwa in der Bremer Neustadt am Buntentorsteinweg.³⁾ Die Ausstellung nahm diese Spuren auf und zeigte unter anderem eine Reproduktion des Wandmosaiks, das 1957 als Werbung der Bremer Tabakfabrik Martin Brinkmann AG in der Eingangshalle des Hauptbahnhofs angebracht wurde.⁴⁾

— Es ging also um mehrere, sich überschneidende ‚blinde Flecken‘: die unbedingt weiter aufzuarbeitende Kolonialgeschichte Bremens bzw. Deutschlands im Allgemeinen, die sich etwa auch in Werbegrafiken zeigt, und im Besonderen um deren Verbindung zur Gründung der Kunsthalle Bremen und deren Sammlung. Es wurden sowohl rassistische und stereotype Darstellungen ‚Anderer‘ in den Kunstwerken selbst thematisiert, aber auch das ‚laute‘ Schweigen und die Nichtbeachtung dieser Zusammenhänge. Das war sehr viel für eine einzige Ausstellung, die von Julia Binter, unterstützt und beraten vom Afrika-Netzwerk Bremen, verantwortlich kuratiert und recherchiert wurde, und zugleich Kooperationen mit der Universität Bremen einschloss.

— Vielleicht hat dieses gewisse, eben erwähnte Schweigen und Nichtbeachten auch damit zu tun, dass heutzutage der Stadtstaat Bremen unter allen Bundesländern am höchsten verschuldet ist – und das bereits seit Jahrzehnten. Die Werften sind geschlossen und die größeren Containerschiffe landen nur noch in Hamburg. Im 19. Jahrhundert jedoch blühte Bremens Wirtschaft genauso wie die der anderen Hansestadt. In dieser Epoche waren

1)
Unterstützt von der Kulturstiftung
des Bundes.

2)
Ursprünglich als Reichskolonialehren-
denkmal 1931 errichtet, wurde es
1989 zu einem Antikolonialdenkmal
umgewidmet.

3)
Hier erinnert seit 1964 ein Denkmal
von Holger Voigts an die Zigarren-
macher_innen.

4)
Zwischenzeitlich war es von anderer
Werbung verdeckt und wurde erst
bei der letzten Sanierung des Haupt-
bahnhofs wieder freigelegt.

Kommerz, Kolonialismus und das Sammeln von Kunst aufs Engste miteinander verknüpft. 1823 gründeten 34 kunstinteressierte Bremer Kaufleute den Kunstverein Bremen. Sie sammelten Geld und planten den Bau einer Kunsthalle. Bereits 1849 wurde dieses Gebäude fertiggestellt und der Ausstellungsort feierlich eröffnet.

— Eine handgeschriebene Rückmeldung eines Schulkindes in der Ausstellung lautete: „Im Unterricht lernen wir nichts über Kolonialismus, sondern nur dass es in Afrika viel Armut und Krieg gibt.“ Das fehlende Bewusstsein für diese geschichtliche Epoche und ihr Nachwirken in die Gegenwart kann jedenfalls nicht mit mangelnder Sichtbarkeit erklärt werden: Es gibt viele sichtbare, aber nicht thematisierte Objekte im Stadtraum, auf deren historischen Kontext im öffentlichen Sprechen aber wenig verwiesen wird. Unweigerlich denkt man an den englischen Ausdruck *The elephant in the room*, eine Wendung, die ein massives Problem bezeichnet, das in einer sozialen Situation angestrengt ignoriert und beschwiegen wird.⁵⁾ Im Bremer Schnoor befindet sich die schmiedeeiserne „Elefantentür“ mit dem goldenen Emblem *NDL – Norddeutscher Lloyd*, ein Rest des früheren prunkvollen Verwaltungsgebäudes, das nach 1945 abgerissen wurde, von dem aber jede_r Bürger_in eine kleine Verzierung erwerben konnte. Es dürften sich also noch in vielen Wohnungen und Häusern materielle Spuren dieser Zeit befinden, auch wenn nicht darüber gesprochen wird. Auch auf dem Bremer Marktplatz stehen gegenüber vom Roland zentral und erhöht Skulpturen von nichtwestlichen Frauen, die abgesehen von einem kurzen Bananenröckchen nackt sind, also dem stereotypen, im Westen perpetuierten Look entsprechen, mit dem Josephine Baker berühmt wurde: Keine Tafel erklärt deren Anwesenheit, Herkunft und Geschichte. Das Gelände gehörte zur damaligen „Neuen Börse“ um 1860. Nach dem Krieg war alles zerstört, und man vermutet, dass die Figuren aus dem Trümmerschutt geborgen wurden.⁶⁾

— Die Ausstellung *Der blinde Fleck* zeigte viele heterogene Materialien, die in mehreren Räumen und in unterschiedliche Themengebiete aufgeteilt wurden. Einige der präsentierten Arbeiten kamen aus der Sammlung der Kunsthalle selbst, andere Materialien waren ausgeliehen, in Auftrag gegeben worden oder sind in Kooperation entstanden. Von Paula Modersohn-Becker war das bekannte *Stillleben mit Äpfeln und Bananen* (1905, Öl auf Leinwand) zu sehen. Vor einem blauen Hintergrund stellte dieses Bild eine mit zwei unordentlich aufgelegten Tischdecken bedeckte Fläche dar, auf der ein Korb mit Äpfeln steht. Um ihn herum liegen weitere Äpfel sowie drei gut

5)

Außerdem ist der ‚Elefant‘ selbstverständlich auch selber ein Klischee – als das Symboltier, welches viele Europäer_innen sofort mit ‚Afrika‘ verbinden.

6)

Auskunft von Herrn Uwe Schwartz, Landesamt für Denkmalpflege, Bremen.

gereifte Bananen. Die Tischdecken bilden mehrere Falten, in denen einige der Früchte sich anzuschmiegen scheinen. Dieses Bild wurde sicherlich ausgewählt, weil es die Kolonialware Banane darstellt, und damit implizit zeigt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bananen auch in Norddeutschland schon erhältlich waren. Die Bananen wurden in den Kolonien grün gepflückt und in den Schiffen der *Lloyd* über Bremerhaven oder auch über den Bremer Überseehafen von der *Fruchthandel Gesellschaft* eingeführt und umgeschlagen. Daneben wurden auch Nachzeichnungen (o.J., Blei, Kohle auf Papier) von Paula Modersohn-Becker gezeigt, die Indizien eines künstlerischen Interesses an ‚anderen‘ (Kunst-)Gegenständen sind: eine ägyptische und kretische Figur sowie ägyptische Schminkutensilien.

—— Neben den künstlerischen Arbeiten wurden in dieser Sektion der Ausstellung *Der blinde Fleck* auch rassistische Werbungen und Bebilderungen von kolonialen Konsumprodukten präsentiert. Diese Werbebilder sind besonders interessant, weil sie zum einen exotisieren – zumeist *die* Andere als begehrenswert und konsumierbar darstellen –, zum anderen diese aber auch gleichzeitig unterwerfen, erziehen und zivilisieren, zum Beispiel mit Seife *sauberwaschen* wollen. Auffallend ist, dass häufig exotische Frauen als Werbeträger eingesetzt werden. Hier wird das Spannungsfeld der Projektionen deutlich und hier überschneiden sowie verknoten sich rassifizierende Stereotype mit Gender-Stereotypen.

SPRACH- UND BILDPOLITIK —— Ein ‚Aufreger‘ der Ausstellung, der in einigen kulturkonservativen Rezensionen unter anderem in der *Süddeutschen Zeitung* und der *ZEIT* erwähnt wurde, war die veränderte Benennung von Kunstwerken, insbesondere prominenter Werke von Emil Nolde sowie weiterer Bilder und Skulpturen.⁷⁾ Diese sprachpolitischen Interventionen gingen auf Anna Greve und ihre Studierenden an der Universität Bremen zurück. Sie setzten sich im Rahmen des Seminars „Koloniales Erbe in der Kunsthalle Bremen“ mit den rassifizierenden und exotisierenden Elementen der in der Ausstellung gezeigten Werke auseinander, ganz im Sinne der kritischen Weißseinsforschung und auf das von Arndt/Hornscheid (2004) herausgegebene kritische Nachschlagwerk *Afrika und die deutsche Sprache* Bezug nehmend. Emil Noldes Bilder, auf denen Porträtsichten von mehreren afrikanischen Männern und einem Frauenkopf in Profil- und Halbprofilansicht zu sehen sind, wurde mit dem neuen Titel *E**** kopf von rechts* ausgestellt. Als Vorschlag für einen Titel, der den früheren ersetzen sollte, wurde *Männerkopf von rechts* vermerkt.

7)
Siehe die Rezension von Till Briegleb in der *Süddeutschen Zeitung* vom 24.08.2017 und von Hanno Rauterberg in der *ZEIT* vom 30.08.2018.

— Ohne in die Kritik der Feuilletonisten einstimmen zu wollen, ließe sich die Frage der Umbenennungen noch etwas verkomplizieren. Es ist verständlich und notwendig, eine Sprache verändern zu wollen, die verletzend und rassistisch ist. Gleichzeitig kann man die Vergangenheit und Gegenwart jedoch nur verstehen, wenn noch bekannt ist, wie Afrikaner_innen von Europäer_innen genannt und behandelt wurden. In Frantz Fanons Schriften wie *Peau noir, masques blancs* (1952) wird das Wort *Nègre* benutzt, was in älteren deutschen Übersetzungen mit dem ‚N-Wort‘ wiedergegeben wird. In neueren Übersetzungen wird dies durch der „schwarze Mann“ ersetzt. Diese Übersetzungspolitik ist nicht unumstritten, da sie den historischen Spracheinsatz nicht genau wiedergibt und auch das Schmerzhafte an rassistischer Sprache unsichtbar gemacht wird.⁸⁾ Wie Nanna Heidenreich im Kontext der Diskussion rassistischer Sprache in Kinderbüchern zutreffend – und sich auf Sara Ahmed beziehend – anmerkte: „Antirassismus ist kein Sprechakt. Und Sprachanpassungen sind nie absolut und sie sind nicht abschließend.“⁹⁾

— Man hätte sich an einigen Stellen wie dieser eine tiefere Auseinandersetzung und eine kommentierte Betitelung gewünscht, die den historischen Sprachgebrauch der Bezeichnung „Eingeborene“ kontextualisiert. Die historische Differenz hätte hier klarer markiert werden können, so wie sie im Katalog in einer Fußnote vorgenommen wird (Binter 2017: 82, Fn. 4). So wäre die damit formulierte Anklage weniger auf die einzelnen Künstler_innen fokussiert, sondern einerseits gegen den allgemeinen Sprachgebrauch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland und andererseits damit eine Kontextualisierung von Rassifizierungen durch Sprache und Bilder von 1900 bis heute ermöglicht worden, auch mit den unterschiedlichen Bedeutungsgeschichten – so ist *indigenous* im Englischen und *indigena* im Spanischen als positive Selbstbeschreibung aufgenommen und umgedeutet worden.

— Es ist zweifelsohne wünschenswert, das Nachdenken über Betitelungen und Namensgebungen weiterzuführen. Ein weiteres prominentes Bild, auf dem eine nichtweiße Frau – man könnte sagen: selbstverständlich nackt – gemalt ist, heißt *Schlafende Milli* von Ernst Ludwig Kirchner (1909–1911, Öl auf Leinwand). Ob diese Frau wirklich „Milli“ hieß, oder sie nicht eher einen afrikanischen Namen hatte, den sich die Europäer_innen nicht merken konnten oder wollten, wissen wir heute nicht. Oft nahmen Afrikaner_innen westliche Namen an, eine Praxis, die nie ganz freiwillig war und etwa im Apartheid-Südafrika mit Zwang durchgesetzt

8)

Vgl. hierzu auch die Besprechung einer neuen englischen Übersetzung von Sunith Singh (2010): Book Review: Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*.

9)

Vgl. Heidenreich 2013 und Ahmed 2004.

wurde. Es ist somit ein erweiterter Diskurs, der hier eröffnet wird und der über das einzelne Bild hinausgeht, denn die Geschichte ist nicht vorbei und lässt sich auch nicht abschließen oder auf einfache Art und Weise durch Umbenennungen ‚heilen‘. Vielmehr gilt es, die jeweiligen Verklammerungen von Sicht- und Sagbarkeit als eine ‚Archäologie der Gegenwart‘ zu analysieren. Dieses Bild der *Schlafende[n] Milli* wird auch prominent – man könnte auch sagen voyeuristisch – als Coverbild des Ausstellungskatalogs verwendet, wobei der Titel die nackten Brüste und die Scheide der gemalten Frau verdeckt. Damit scheint angedeutet zu werden, dass *Der blinde Fleck* die Sexualität und Nacktheit der schwarzen Frau, anstatt die Blicke des sie Malenden und Betrachtenden meint. Wer wird abgebildet und wer bleibt unsichtbar – andere als die weiße männliche Norm, die hier doch eigentlich dekonstruiert werden möchte?¹⁰⁾

——— Darüber hinaus bleibt zu fragen: Wie lässt sich Kultur, wie die Künstlerin Renée Green (2003) es mit Mary Louise Pratt vorschlägt, als „Kontaktzone“ beschreiben, ohne damit die asynchronen Machtverhältnisse auszulöschen, und wie aus den dichotomen Setzungen entkommen? Denn wie lässt sich ein diasporisches Leben von einer afrikanischen Frau wie „Milli“, die als Zirkusartistin in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts lebte, jenseits eines stereotypen Schemas erinnern und vorstellen, ohne sie vielleicht wiederum durch eine eindeutige Darstellung als ‚Opfer‘ erneut zum Verstummen zu bringen? Und wie ließe sich aus den zu Essentialisierung neigenden Diskussionen um Stereotype und Aneignungen behutsam ausbrechen, ohne geschehenes Unrecht zu verharmlosen, aber gleichzeitig den dringend nötigen Dialog über die Kolonialgeschichte und ihr Nachwirken weiterzuführen?

——— Die Kuratorin der Ausstellung Julia Binter hatte zum Ziel, nicht nur innerhalb der Bremer Sammlung Sprachpolitik zu überprüfen und Provenienzforschung anzuregen, sondern auch das größere Projekt der *Dekolonisierung der Künste* insgesamt voranzutreiben. Dazu gehörten verschiedene Strategien des ästhetischen Lernens und Verlernens, des Vergleichens, Zurückschauens und Neu-Ansehens, um damit Wahrnehmungen und Wissen zu verändern oder infrage zu stellen. So wurde zum Beispiel in der Ausstellung einerseits historischen Objekten und Bildern, andererseits aber auch gegenwärtigen künstlerischen Positionen sowie Reaktionen auf Kunstwerke aus den Bremer Sammlungen Raum gegeben. Ngozi Schommers (*Un)Framed Narratives* (2017) sind

10)

Dieses Bild wird außerdem in der Arbeit von Natasha A. Kelly „*Millis Erwachen*“ auf der diesjährigen Berlin Biennale 2018 (Video, bw, sound, ca. 45 min) zum Ausgangspunkt genommen, um Leben und Perspektiven afro-deutscher Frauen zu erkunden.

Porträts, die schon im Titel andeuten, dass der jeweiligen gesellschaftlichen Rahmung nicht zu entkommen ist. Im Englischen hat das Verb *to frame* darüber hinaus noch die Bedeutung „jmd. verleumden oder reinlegen“, was die Problematik der Zuschreibungen nochmals unterstreicht. Der britisch-guyanische Künstler Hew Locke wechselte dagegen in *Cui Bono?* (2017) eines der in der oberen Rathaushalle ausgestellten historischen Schiffe mit einem von ihm selbst geschaffenen aus. Der Titel seiner installativen Arbeit *Cui Bono?* fragt auf Latein „Wer profitiert?“ und möchte damit daran erinnern, dass die hanseatischen Kaufleute ihren Reichtum afrikanischen Sklav_innen verdankten, die Waren wie Tabak und Baumwolle für sie anbauten.

— Im Rahmen der Ausstellung erhielten die zeitgenössischen Werke die schwere Aufgabe, auf mehrere hundert Jahre Geschichte zu reagieren, was der Arbeit von Hew Locke anhand des konkreten Objektes Schiff mit den Konnotationen von ‚Eroberung‘, ‚Handel‘, ‚Transport‘ und ‚Migration‘ besser gelungen zu sein scheint als Ngozi Schommers, die unterschiedliche Gesichter zeigte, die zurückschauen. Vielleicht sollten hier Blickverhältnisse problematisiert werden, aber es wurde nicht näher erklärt welche oder wie. So kommuniziert der Titel der Arbeit mehr als die Bilder selbst. Andere Arbeiten thematisierten einen Selbstentwurf als ‚Andere‘ und den Blick zurück, wie Amrita Sher-Gils Ölgemälde *Selbstporträt als Tahitianerin* (1934) und die darauf antwortende inszenierte Serie fotografischer Selbstporträts *Re-take of Amrita* (2001–2002) von Vivan Sundaram.

— Einen Monat früher, bereits am 1. Juli, eröffnete die Ausstellung von Fernando Bryce, *Unvergessenes Land*, des Fördervereins für Gegenwartskunst im Kunstverein in Bremen (01.07.–19.11.2017), die auch mit *Der blinde Fleck* thematisch verbunden war. Es gab unter anderem Doppelführungen durch beide Ausstellungen. Bryce setzt häufig historische Dokumente, Zeitungsartikel, illustrierte Magazine oder Werbebroschüren aus Archiven ein, die er in Tuschzeichnungen übersetzt und zu Collagen zusammenstellt. Für *Unvergessenes Land* hatte er sich konkret mit Bremens Rolle in der Kolonialzeit und deren Folgen beschäftigt. Das bereits erwähnte ehemalige Kolonial-Ehrenmal in Elefantenform wird in seiner Zeichnung unkenntlich gemacht, in dem es mit einer weiteren Steinschicht eingekleidet wurde, die im untersten Abschnitt fast wie ein Stoff wirkt, als wäre die Statue verhüllt worden. Damit wird auch die zu einfache Umwidmung von Kolonial-Ehrenmal in Antikolonialdenkmal verkompliziert.

— Der Anspruch der Ausstellungsiniciator_innen war hoch, sie begaben sich auf unsicheren Grund jenseits des etablierten Kanons der Kunstgeschichte, zum Teil auch mit der Absicht diesen Kanon zu erweitern, umzuschreiben und zu revidieren. In dem begleitenden Katalog haben viele der eher kurzen Beiträge Titel wie „Annäherung an ...“, „Einige Gedanken zu ...“ Es sollte wohl vermieden werden, sich am Gestus der Festschreibung zu orientieren, und stattdessen eine Debatte zu eröffnen. Stellenweise wäre eine stärkere Fokussierung wünschenswert gewesen, so wurden Arbeiten aus Japan, Ostasien und Afrika gezeigt, die teilweise aus den Beständen des Überseemuseums geliehen waren, wodurch – sicher ungewollt – die Geste von *The West and the rest* wiederholt wurde, die aber natürlich auch so durch die Bremer Sammlungsbestände bereits vorgegeben wurde. Während die Katalogtexte also bemüht ‚offen‘ waren, setzten die Displays und Betitelungen scheinbar eine neue Schreibweise fest, der experimentelle Ansatz war hier weniger stark vertreten.

— Im letzten Teil der Ausstellung waren Papierbögen und Stifte mit der Bitte aufgehängt, ein Feedback zum Gesehenen und Gelesenen zu geben. Hier zeigte sich neben Anerkennung und Lob für die Ausstellung auch Kritik, die von einer großen Heftigkeit in den Äußerungen gekennzeichnet war. Das Thema schien nicht nur ‚blinde Flecken‘ sichtbar zu machen sondern auch ‚wunde Punkte‘ zu berühren, über die eine polarisierte Diskussion geführt wurde, die noch einmal die Dringlichkeit dieses Projekts deutlich machte und nach mehr öffentlich geführten und moderierten Diskussionen zu diesen Themen schrie. Scheinbar gesichertes Wissen infrage zu stellen, verunsichert und kann zu heftigen Abwehrreaktionen führen, wie sich hier wieder einmal zeigte. Die anonymen Kommentare waren den dort Arbeitenden anscheinend selber nicht ganz geheuer, die Aufsicht sagte: „Wir wollen nicht, dass diese Bemerkungen auf Facebook landen.“ Spricht hier die Aufsichtsperson oder eine andere Instanz? Was genau bedeutet das? Soll hier kein Shitstorm im Internet ausgelöst werden, oder sollen diejenigen, die sich auf krasse Art und Weise äußerten, geschützt werden? Lädt ein solches, anonymes Format nur Hass-Kommentare ein und vermittelt es dann den Eindruck, dass dies die vorherrschende Reaktion sei? Aber genau diese Diskussionen sollten innerhalb und außerhalb der Kunsthalle in einem moderierten Format weitergeführt werden. Sie begannen teilweise bereits auf diesen Schmierzetteln, indem Nachfragen hinzugefügt oder Aussagen durchgestrichen wurden. Hier könnten auch neue Formen

und Formate entstehen, die Rezipient_innen mehr zu beteiligen sowie das Archiv anders zu performen und infrage zu stellen. Im Anschluss daran lässt sich fragen, was hat das mit der eigenen Geschichtlichkeit der Institution Kunstmuseum zu tun, die Erbauung, Erziehung und Aufklärung vermitteln wollte. Auf welche Weise werden in dieser Form des Zeigens Inhalte vereinfacht und konsumierbar gemacht? Hierarchische Modi des Zeigens und Erklärens, wie sie in Museen und Kunstinstitutionen immer noch fest verankert sind, könnten noch mehr aufgebrochen werden und damit ihr Privileg der absoluten Deutungshoheit abgeben. Vertiefende Folgeausstellungen, die sich weiter mit den hier aufgeworfenen Thematiken beschäftigen und sich unter Umständen auf kleinere Bereiche begrenzen, wären sehr wünschenswert.

// Literatur

- Ahmed, Sara (2004): *Declarations of Whiteness. The Non-Performativity of Racism*. http://www.borderlands.net.au/vol3no2_2004/ahmed_declarations.htm, zuletzt 4/29/2018
- Arndt, Susan / Hornscheid, Antje (Hg.) (2004): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster, Unrast
- Binter, Julia (2017): „Wie Rassismus aus Worten [und Bildern] spricht.“ In: *Ausst.-Kat. Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit*. Kunsthalle Bremen 2017. Dies. (Hg.), Berlin, Reimer, 2017, S. 81–85
- Green, Renée (2003): Introduction. In: Dies. (Hg.): *Negotiations in the Contact Zone*. Lissabon, Assirio & Alvim, S. 25–29
- Heidenreich, Nanna (2013): *Anerkennung ohne Erkennung. Von Sagbarkeit, Sichtbarkeit und Prozessen der Rassisierung*. www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunt-2013/critical-correctness/anererkennung-ohne-erkennung.htm (29.04.2018)
- Singh, Sunith (2010): Book Review: Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (2008). Übers. v. Richard Philcox. New York, Grove Press 2008. In: *Platypus Review*, Jg. 21, H. 3. <http://platypus1917.org/2010/03/15/book-review-frantz-fanon-black-skin-white-masks/> (29.04.2018)

// Angaben zur Autorin

Marietta Kesting arbeitet am *cx centrum für interdisziplinäre studien* an der Akademie der bildenden Künste in München sowie an der Universität für angewandte Künste in Wien. Zuletzt ist von ihr „Affective Images. Postapartheid Documentary Perspectives“ bei SUNY Press, New York, erschienen.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maïke Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

